

F. 1157 Prof. *Al. Insigne*
Rodolfo Renier,
maggiore dell' autore.
DI

UN GIUOCO POPOLARE

NEL SECOLO XIII

ILLUSTRAZIONE

Dono R. Renier

DI

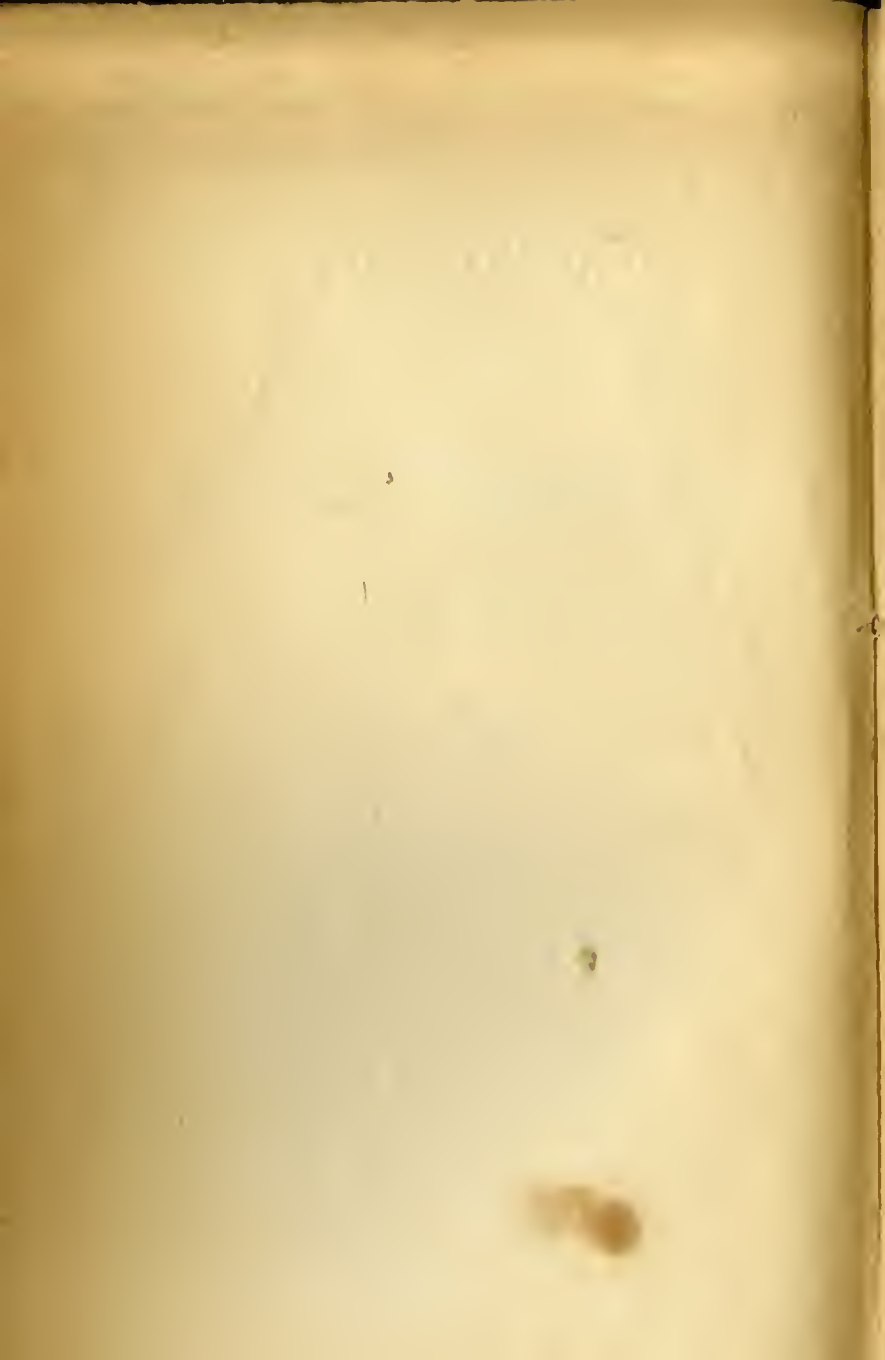
LEONARDO DI GIOVANNI



PALERMO

TIPOGRAFIA DEL GIORNALE DI SICILIA

—
1890.



ALLA VENERATA MEMORIA
DEL PADRE MIO
ASTRO FULGENTE NELLA OSCURA MIA VITA
QUESTO PRIMO FRUTTO DELLA MENTE
CHE EGLI EDUCÒ ALLA RIFLESSIONE
DIVOTAMENTE CONSACRO





UN GIUOCO POPOLARE

nel sec. XIII.

- I. Introduzione. — II. Trascrizione. — III. Metrica. —
IV. Interpretazione e natura del componimento. —
V. Conclusione.

I.

Or son tredici anni che Giosuè Carducci pubblicava una memoria *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV, ritrovate nei memoriali dell'Archivio notarile di Bologna* (1). Per dare un'idea dell'importanza di questa pubblicazione basti il dire che essa contiene alcune rime di Dante, di G. Guinicelli, di G. Cavalcanti, di J. da Lentini e di altri; ne offre altresì delle nuove e affatto sconosciute, mentre di quelle già note appresta spesso lezioni che o correggono le antiche sbagliate, o avvalorano le migliori, sempre con gran van-

(1) Negli *Atti della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna*; Serie II, Vol. 2°.

taggio della filologia, della storia letteraria e della storia civile di quel tempo. Ma giova a tal uopo rimandare il lettore a quel che il Carducci stesso ne dice nelle prime pagine del suo lavoro magistrale. E ciò per la parte oggettiva, chè da altro canto, come ognun sa, non avrebbero esse rime potuto trovare un illustratore più sagace, più giudizioso, più dotto, più competente in somma del Carducci.

Or in questo libro a pag. 112 si leggono le seguenti parole: “ Finisco lo spoglio poetico dei memoriali bo-
“ lognesi con questa cantilena che ei offre il già indi-
“ cato del 1290. È ella una canzoncina puerile? o un
“ giuoco? o che altro? Non oso porvi le mani; e la
“ riferisco senza nè meno la distinzione dei versi, del
“ resto troppo poco distinti, proprio come giace nel
“ memoriale :

“ Turlu Turlu Turlu. questo non sapivi tu. Çochola
“ mia speranza evana Tuçandra fordesceona e per altro
“ çamino tuçe batera lalana lonbardia et in toseana
“ sichomo Chativo Guglelmino va pereaçando et ha-
“ bundancia proaçando „ (1).

Nel leggere questa cantilena sorse in me naturale il desiderio d'intenderla, massime che all'istante vi scorsi un ritmo abbastanza noto nella poesia popolare. Ripensandovi alquanto, sono arrivato ad una spiegazione che parmi soddisfacente. Ora siccome nessuno,

(1) È al f. xlvj del *Liber memorialium ecc. per Me Nicholaum Johanini Manelli notarium dicto Officio etc. Tempore domini Bernardini ecc. ecc. Sub millesimo Ducentesimo Nonagesimo. Indictione tertia Die lune tertio mensis Iulij.*

ch'io sappia, dal Carducci in qua, ne ha più parlato, e neanche il D' Ancona nella sua dotta opera sulla poesia popolare (1), io presento la cantilena agli studiosi della nostra antica letteratura, corredandola di alcune osservazioni. Credo che non sia priva d'interesse, massime per gli studi di poesia popolare; e giacchè un punto è per me rimasto non del tutto chiaro, spero che altri più competente possa dir la sua parola sul proposito, o aggiungere alcuna cosa a quel che io ho detto, o correggere ciò in cui mi sarò potuto sbagliare.

II.

A chi abbia all' orecchio il ritmo che adoperano i bambini del popolo nel ripetere certe loro tiritere o cantilene o giuochi, sorge spontanea la seguente divisione :

Turlù, Turlù, Turlù,
questo non sapivi tu:

Çocho la mia speranza è vana,

Tu ç'andra' for { d' esseona
 { de sseona

e per altro çamino

Tu çe batera' la lana

lonbardia et in tosscana

sichomo Chativo Guglelmino

va percaçando

et habundancia procaçando.

(1) *La poesia popolare italiana, Studi di A. D'ANCONA*, Livorno, Vigo, 1878.

Mi son permesso di anticipare questa divisione metrica, che spetterebbe al cap. III, per fare che sin da ora la mente del lettore riposi sulla forma vera del componimento.

Bisogna intanto dir qualche cosa intorno alla *c* colla cediglia, che tanto spesso ricorre in tutte le rime di quel volume o, per dir meglio, nei manoscritti bolognesi, e specialmente poi in questi dieci versi. Il Carducci nel cap. I scrive: “ La *c* colla cediglia, *ç*, rappresenta un che di mezzo fra la *z* e la *s* dolce „ (1). Questa però è una corrispondenza fonica, che serve a farci pronunziare rettamente le parole in cui si trovi quella lettera, e solo indirettamente può condurre a indovinare il senso italiano di tali parole; quello che a noi importa sapere è la corrispondenza che essa lettera ha nell'alfabeto italiano. Per venire a conoscere ciò sarebbe uopo trovar la ragione di queste forme nella pronunzia dialettale, e risalir poi dal dialetto alla lingua secondo le legittime rispondenze; ma siccome io non conosco il dialetto bolognese *de auditu*, e siccome esiste una certa differenza tra il vivente vernacolo e la forma adoperata nelle scritture dei secoli XIII e XIX, credo più facile e più pratico, per mezzo di raffronti su altre rime, procurare direttamente di ricostituire il testo con scrittura italiana.

Nella rima 4.^a (p. 18) che è la canzone di Dante: *Donne, ch' avete intelletto d' amore*, al v. 21 si trova:

(1) A questo proposito occorre avvertire la rima delle tre parole *plaxe, veruse e tace*, p. 112, rima 47, vv. 56-58.

E zascun santo ne crida merçede, e al v. 41: *Anche gli ha Dio maçor grazia dato*. Mentre vi si trova: *gecta*, *gelo*, *pace*, *piace*, *celo*, ecc., ma nessun *cio*, *cia*, *gio*, *gia*.

Nella rima 8.^a (p. 21) si trova:

S'i' porto pena et agio gran martiri,
No saço per che questo m'avene.

E qui occorre avvertire che questo è il solo caso in cui trovasi in tutte le rime del volume scritto *gio*, la qual sillaba il più delle volte è rappresentata con *ço*, e talvolta anche *zo*, e solo in due o tre esempi *so* o *sio*; p. es. *presio*, *rasone*.

Dovrei qui continuare l'analisi delle poesie riguardo alla ç, ma per non riuscire lungo mi limito a darne i risultati.

Pertanto ç equivale:

a) Ad una *z*, Es. *amança*, *arditança*, *baldança*, *sperança*, *liança*, *forçato*, *sença*, *canosença*, *credença*, *pesança*, *alegrança*, *beninança*, *partença*, *pietança*, *fidança*, *cordugliança*, ecc.

b) Ad una *g* palatale (*g'*) con *a*, *o*, *u*, (*gia*, *gio*, *giu*). Es. *çoglia*, *çogliosa*, *çoi*, *çama'*, *aço*, *deça*, *veço*, *scçorno*, *diço*, *coraço*, *açate*, *saça*, *çoven*, *aça*, *selvaça*, *preço*, *mançar*, *deçune*, *çunta* ecc.

c) Ad una *c* palatale (*c'*) con *a*, *o* (*cia*, *cio*). Es. *saço*, *ço*, *desplaço*, *façamo*, *incomençai*, *çascun*, ecc.

d) Ad una *c* molle dinanzi *c* (*cc*) e in un solo caso dinanzi *i* (*ci*). Es. *dolçe*, *merçè*, *çera*, *diçe*, *çercôr*, *taçe*, *reçivimi* ecc.

Di 100 ç che si trovano dalla rima 35.^a alla 47.^a, 34 hanno valore di *z*, 25 di *g* palatale innanzi *a*, *o*, *u*, 23

di *c* palatale iunanzi *a*, *o*, 17 di *c* molle (fra cui 16 *ce* ed un solo *ci*), e 1 di *g* (*gi*).

Si noti che il trovare esemplata più la corrispondenza *z* non ci deve indurre a credere che la *ç* ami piuttosto rappresentare una *z*, anzichè ad esempio una *g*: chè anzi al contrario, *zo*, *za* si trovano scritte moltissime volte, ma *gio*, *gia*, *cio*, *cia* mai, salvo quel solo esempio che già notammo. Il maggior numero di *ç* = *z* deve quindi riferirsi ad un uso immoderato ed eccessivo che facevano i ducentisti di parole formate coi suffissi *anza*, *enza*, come si vede negli esempi addotti, uso comodissimo per la rima (1).

I pochi raffronti, che ho potuto fare su scritture dialettali bolognesi dei secoli XIII e XIV, non servono se non a confermare le dette conclusioni. Infatti in un documento del 1385 (2) trovo: *fuçole* per *faccioti* e *butare çoro la casa* per *butare giuso la casa* (3).

Nel dialetto vivente poi è normale il passaggio di *gia*, *gio*, *giu* in *za*, *zo*, *zu* (4).

(1) V. BEMBO, *Le prose ecc. con le giunte del Castelvetro*, Napoli, 1714, Lib. I, p. 55.

(2) *Documenti dell'antico dialetto bolognese* pubblicati da T. CASINI. (*Propugnatore*, anno 1880, Tomo XIII, parte I^a, p. 28, Lettera del 19 marzo 1385).

(3) Mentre rivedo le bozze di stampa consulto la pregevole opera del Gaudenzi sul dialetto bolognese, la quale appresta molteplici prove teoriche e pratiche di quanto ho già detto.

(4) GAUDENZI, *I suoni, le forme e le parole del vivente dialetto di Bologna*, Torino, 1889; p. 43, § 10; p. 47, § 17; p. 48, § 18, nn. 15, 16.

Anche il Casini nella sua bella edizione delle rime dei poeti bolognesi (1), adottando la ortografia italiana, trascrive *gia, gio, cia, cio* il *ça, ço* dei codici.

Il Prof. Rajna in un importante articolo (2) tratta con sufficiente esattezza dell'ibridismo fonico e morfologico ed anche sintattico e lessicale delle scritture emiliane, e a proposito del *ç* dice che è una *mera variante grafica di z* (3). Questo, giacchè egli lo dice, si può credere per il testo da lui esaminato; ma non stimo si possa affermare per tutte le scritture emiliane. In queste rime per esempio edite dal Carducci, ho detto che su cento *ç*, 18 hanno valore di *ce, ci, gi*; tuttavia nessuna volta ho trovato scritto *ze, zi* per rappresentare questi suoni; mentre poi sono abbastanza esemplare le sillabe *za zo*. Ciò dimostra che non sarebbe esatto considerare anche noi la *ç* una *mera variante grafica di z*.

Non ho fatto inoltre la distinzione glottologicamente esatta della *ç* iniziale, o duplice, o postconsonantica, o intervocalica, perchè non credo che in questo caso sia molto utile. Per addurre un esempio noterò: il Rajna dice: (4) " Chiuso tra vocali nel corpo di una

(1) *Le rime dei poeti bolognesi del sec. XIII* raccolte e ordinate da T. CASINI; nella *Scelta di curiosità letterarie ecc.* Bologna, Romagnoli, 1881, Disp. 185.

(2) P. RAJNA, *Una canzone di Maestro Ant. da Ferrara e l'ibridismo del linguaggio nella nostra letteratura*; nel *Giornale storico della lett. ital.*, Gennaio 1889.

(3) Ibid. p. 18, r. 27.

(4) Ibid. p. 19, r. 6.

parola il *c* e il *g*... si trasformano qui in un *s* sonoro colla doppia rappresentazione di *s* e *x* „; pure fra i *dicinnore* esempi che io ho sopra citato di $\zeta = g$ palatale con *a*, *o*, *u*, ve ne sono ben dodici intervocalici. Io credo che se il lavoro accuratissimo fatto dal Rajna sulla canzone di M. Ant. da Ferrara, fosse stato fatto anche su altri documenti di dialetti emiliani, e segnatamente sulla pubblicazione del Carducci, essendo in questa scritte di non pochi notai, si sarebbe ottenuta una media più esatta dei criteri ortografici e delle influenze fonologiche emiliane.

Per queste osservazioni sono indotto a credere che la più esatta trascrizione dei dieci versi in ortografia italiana, sia la seguente:

Turlù, turlù, turlù,

Questo non sapivi tu:

Giuoco, (1) la mia speranza è vana,

Tu e[*i*]’ andra’ fôr de sseana, (2)

E per altro cammino

Tu ci battera’ la lana,

Lombardia et in Tosseana,

Sic~~x~~omo Cattivo Guglielmino

Va percacciando

Et abundancia proacciando.

Questa mi sembra la sola lezione che possa dare un qualche senso; laddove se quel *cocho* del terzo verso

(1) Noto fin d’ora che la parola *giuoco* è qui verbo e non sostantivo.

(2) Si vedrà più sotto perchè è da preferirsi questa all’altra maniera di divider le due parole, e perchè ho sostituito *a* alla *o* del ms.

si spiegasse *cioco* o *zoco*, non si potrebbe capire; non parlo di *soco*, che non ci sarebbe permesso, trovandosi sempre la *s* scritta in questi memoriali come si scrive nella lingua italiana, la qual cosa dimostra che si dovea pronunziare normalmente. Mentre l'incertezza di grafia che abbiamo osservato, in primo luogo è da attribuirsi alla influenza che il vernacolo avea sulla pronunzia di quelle rime, che sebben fossero scritte da Dante o dal Guinicelli, pure eran sempre volgari, tali si riteneano, e come tali doveano essere recitate o cantate (1), e in secondo luogo devesi anche a questo fatto che come non era ancora formata una grammatica italiana, così non era ancora stabilita e stereotipata una ortografia italiana, e non si sapea qual segno far corrispondere ad alcuni suoni incerti; il che ci è dimostrato chiarissimamente dalle tre parole poste in rima che sopra ho citato *plaxe*, *verase*, *taçe* (p. 112, rim. 47, vv. 56, 57, 58) alle quali si potrebbe aggiungere *pace* (p. 19, rim. 4, v. 24, e p. 32, rim. 17, v. 11); ed ecco quattro segni per rappresentare un solo suono.

È chiaro che per essere poste in rima doveano avere la stessa corrispondenza fonica, ma chi scrivea non sapeva con qual segno dovesse rappresentarla (2).

(1) D'ANCONA, *op. cit.*, p. 34, rr. 4-9.

(2) È notevole a questo proposito che nel medesimo memoriale del 1290, non so se di mano dello stesso notaio Manelli, si trova scritto un sonetto del Guinicelli: *Voglio del ver la mia donna laudare*; ebbene in questo il segno ζ non si trova assolutamente, e a quel posto invece è scritto *z*: *zano* = giallo, *zo* = ciò, *zoi* = gioie, *mazor* = maggiore.

Anche alle medesime influenze dialettali si devono: La *i* per *e* in *sapivi*, per fenomeno di metaforesi; per il che cfr. Rajna, p. 17, r. 21.

L'apocope di *i* nelle parole *andra'*, *battera'*. Cfr. in Rajna *vu* per *vui*, p. 21, r. 19, e *altru'* v. 47.

For per *fuor*; V. Rajna, p. 18, r. 12.

Sichomo per *come*; V. R. p. 18, r. 11.

L'abbinamento delle consonanti quasi del tutto mancante (*batera*, *Cativo*, *percaçando*); cfr. R. p. 19, in piè e seg.

Gle per *glie* in Guglielmino, cfr. in R. *batalgla*, v. 40, *scriminalgla*, v. 44, *malgla*, v. 45, *volglo*, v. 56, 93.

Credo molto opportuno riferire qui poche parole che l'insigne Prof. Rajna dice a proposito di quella canzone, e che tornano parimenti adatte al nostro testo: " Riassumendo, il linguaggio della nostra canzone è il toscano letterario, piegato in misura assai considerevole alle abitudini fonetiche e altresì morfologiche dialettali, e scritto lasciandosi alquanto guidare la mano dalla tradizione latina. Insomma un ibridismo, dove i varii elementi s'intrecciano l'uno sull'altro (1). "

Sembrami intanto che il lettore sia impaziente di sapere perchè in questa rettificazione ortografica, che io ho tentato, abbia lasciato stare senza alcuna ragione apparente quella doppia *s* in *de sscana* e in *tosscana*, che pare evidentemente un *lapsus calami*. Mi permetta di dire per ora che sebbene ciò potrebbesi benissimo spiegare come un'imperizia ortografica, e pur ammet-

(1) *Ibid.*, p. 24, r. 3.

tendo che si possano trovare altrove esempi simili da non attribuirsi alla ragione che sto per dire, pure qui, ove come s'è visto è al contrario normale lo scempiamento delle consonanti, quel caso unico di *ss* è uno splendido documento metrico di cui fra non guari vedremo la importanza.

III.

Ma poichè siamo a parlar di metrica,... — Oh! che metrica, sento obiettarmi, che strofe sarà mai questa che contiene versi di cinque, di sei, di sette, di otto, di nove e fin di dieci sillabe, senza che tali versi siano quinari o senari o settenari o novenari o decasillabi? La obbiezione è giustissima e di tale importanza, che può dare argomento ad una monografia ricca di osservazioni e di risultati nuovi e utilissimi; e appunto per ciò io intendo parlarne per disteso in un altro lavoro. Per ora, non volendo distrarre molto la mente del lettore dallo scopo del mio scritto, che è l'esame di quei quattro rigli sotto ogni aspetto, mi limito a dire che questi versi così multiformi, così vari, sono nondimeno di una stessa specie. Qualcuno li chiamerebbe *dimetri trocaici*, ma io me ne astengo, perchè in fatto non lo sono, e perchè non se ne supponga alcuna affinità o derivazione dalla metrica classica, come da molti si crede.

E un verso antico probabilmente più del latino classico, e forse naturale ai popoli italici; è vissuto sempre nei volghi d'Italia, e vive tuttora, e vivrà ad onta della

metrica artistica, e delle nuove forme, che i poeti o i letterati vengono trovando. Documenti ed esempi ne abbiamo fin dal prisco latino nel verso saturnio (1);

(1) V. Ipregevoli studi fatti sul proposito dal prof. F. Ramorino: *La poesia in Roma nei primi cinque secoli*; (nella *Rivista di filologia classica*, ann. XI, fasc. 7-9, genn.-marzo 1883). — *Excursus ad Oth. Kelleri opusculum quod inscribitur Der Saturnische Vers* etc. Torino 1883. — *Alcune osservazioni sulla questione del verso saturnio*, (*Memorie del R. Istituto lombardo*, Classe Lettere e Scienze stor. e mor., Vol. XVI, fasc. III). L'illustre mio Professore mi perdonerà se io non accetto alcune delle conclusioni, cui egli giunge, particolarmente in quest'ultima sua memoria. Potrà darsi ch'io sbagli; ma non sono fin ora affatto convinto che nella lingua italiana, e forse anche in tutte le lingue romanze, l'accento tonico porti con se lunghezza di tempo o di quantità, e *a fortiori* nel latino. Non posso quindi aderire a quello schema, che egli fa del saturnio, in cui una sillaba ha un valore non solo doppio, ma anche quadruplo e sestuplo, e talora ottuplo di un'altra. Nè credo che bisognino sei battute e mezza di *tempo ordinario* per rappresentare un verso di dodici, tredici o quattordici sillabe. Ma salvo quest'unica divergenza, ritengo piene di grandissima esattezza e verità le osservazioni che egli fa su questo genere di verso, per i quali studi ben a ragione egli occupa un posto primario fra i metrologi viventi.

Se poi fosse a me lecito dire la mia opinione in un argomento, ove i più illustri filologi tuttora contendono, direi senza alcuna pretesa d'imporre ad altri la mia convinzione, che ritengo esser questo lo schema del saturnio regolare:

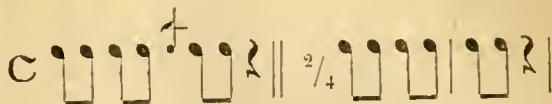
$$\underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \quad (-) \underline{\quad} \overset{\cdot}{\mid} \overset{\cdot}{\mid} \parallel \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \underline{\quad} \overset{\cdot}{\mid} \overset{\cdot}{\mid}.$$

(Col segno — intendo rappresentare una sillaba, qualunque ne sia la

pare che sia esistito ai tempi di Orazio; lo vediamo riapparire nel *Caesar Gallius subegit* etc., nel *Mille, mille, mille, mille* etc., ed in altri simili componimenti

quantità; e col segno $\text{e} \mid$, il tempo che s'impiega in pronunziare una sillaba).

O con trascrizione musicale:



Ciascun vede che il sostituire per il secondo emistichio ad una battuta di tempo ordinario due di tempo $\frac{2}{4}$ non molesta menomamente la regolarità del ritmo e il procedimento uniforme, per la perfetta proporzionalità fra i due tempi, e appunto per ciò questo avvicendamento si trova spessissimo nella metrica popolare vivente; è qui fatto solo per dimostrare che il secondo *ictus* del secondo emistichio è debolissimo, tanto da non si sentire; senza potere ammettere però la mancanza di esso come tempo, poichè ci porterebbe ad una varietà di ritmo insopportabile, inconveniente in cui incorse il Turneyesen.

Ritengo nel primo emistichio i tre colpi forti, non dimenticandomi dell'attestazione di Orazio (Carm. IV, 1):

Illic bis pueri die
 Numen cum teneris virginibus tui
 Laudantes pede candido
 In morem salium *ter* quatiunt humum.

Il quale ci rivela non solo il ritmo del carme saliare, ma eziandio di quelle *saltatiunculae* che si adoperavano nel suo tempo per festeggiare sia le divinità, sia tutt'altro: e ricordando anche il passo di Calpurnio (Buccol. ecl. IV, v. 127):

popolari dell'epoca imperiale. Più tardi acquista una forma abbastanza più regolare negli inni della chiesa, nei canti storici e nella poesia goliardica (1), e final-

Ille meis pacem dat montibus: ecce per illum
Seu cantare iuvat seu *ter* pede laeta ferire
Carmina; non nullas licet et cantare choreas.

In queste due testimonianze i poeti latini, che tuttodì assistevano a quelle danze, colla parola *ter* indicano esattamente e precisamente il numero degli *ictus* forti di ciascun verso.

Si confronti il nostro *Turlù, turlù, turlù* e troveremo i tre *ictus* forti. La differenza consiste solo in ciò che nel latino il colpo debole era in fine della battuta, proprio come sta ordinariamente in musica; nell'italiano è in principio e fuor di battuta, come si trova anche spesso nella musica, dando al ritmo un procedimento ascendente, che è preferito nei versi italiani.

Mi sia lecito qui ricordare questa spiritosa canzonetta siciliana, che, quante volte la sento cantare per le vie, mi rammenta la forma tipica del saturnio:

— Quánnu vi máritáti?

— Sta státi, sta státi.

— A manciári chí ci ráti?

— Patáti, patáti.

— Patáti nùn ni vóli,

— Fasóli, fasóli.

— Fasóli ci fánnu quarizza

— Sasizza, sasizza.

Ho detto esser questo lo schema del saturnio regolare, chè poi c'è il modo di spiegare quelli che sembrano irregolari, e che hanno indotto il Ramorino ad ammettere nel primo emistichio due *ictus* invece di tre.

(1) G. PARIS, *Lettre à M. L. Gautier sur la versification latine rythmique*, Paris, 1866. Questa memoria pubblicata fin

mente ridotto alla maggior correzione e fissato dall'arte, assume nella letteratura italiana il nome di ottonario. E perciò la forma più elementare, la manifestazione più genuina e primitiva della musicalità e del senso artistico connaturati coll'uomo italico. È essenzialmente ritmico, ma non si cura del numero delle sillabe; è musicale, tanto che impiega in pronunziar certe sillabe un tempo doppio e anche triplo che in altre, ma pure non ha leggi prosodiche che lo inceppino. Non richiede che certe battute o *ictus* in tempi determinati, i quali sono stabiliti dall'orecchio, ed ama a liberi intervalli rime o assonanze.

Consta di quattro accenti o *ictus*, due più leggeri e due più gravi, alternati l'uno all'altro, di modo che segnando con un piccolo accento (') i deboli, e con un accento più grande (') i forti, avremo questa serie

dal '66 resta ancora, a mio giudizio, insuperata per la esattezza delle vedute, e pare non se ne sian dati per inteso accreditati scrittori di metrica italiana. In questi ultimi cinque anni l'illustre romanista ha qualche volta dichiarato di aver cambiato opinione riguardo alla ritmicità del saturnio; sembra ad ogni modo che veda i primi documenti di poesia ritmica non più tardi del primo secolo. Io credo che la filologia romana attenda da lui intorno alla versificazione un'opera che certo taglierrebbe la testa al toro; intanto da ogni parte vengon fuori le più differenti opinioni, e ve n'ha delle strane. La recente opera del Kawczynski (Paris, 1889) con tutta la sua erudizione, mi pare che invece di risolvere molte quistioni, ne metta avanti delle nuove; pure è certo di grandissima utilità al futuro storico della versificazione ritmica.

in ciascun verso: ' ' ' '. Pure di questi quattro, i primi due sono un po' più deboli degli altri due rispettivamente, cioè il terzo è più forte del primo, ed il quarto del secondo; per il che si può con facilità passare in quest'altro schema: ' ' ' ' (1). Ma ciascuno di questi accenti ritmici è l'anima che dà vita a un gruppo di sillabe, le quali sono per lo più due, ma possono talvolta essere anche tre (2), e di raro una sola, e viene appunto da ciò il vario numero di sillabe che può avere questo verso; ma la forma più regolare di esso è data da questo schema $\acute{ } - \acute{ } - \acute{ } - \acute{ } -$, e nel nostro caso è esemplata nel sesto verso:

Tú ci báterá' la lána; (3)

ed anche nell'ultimo;

(Et) ábundância prócacciándo.

Se si dovesse rappresentare questo movimento in forma musicale, si avrebbe:

(1) Tanto dell'una che dell'altra forma si trovano innumerevoli esempi.

(2) GIUS. FRACCAROLI, *D'una teoria razionale di metrica italiana*. Torino, 1887, p. 78-80. L'illustre professore fa a proposito di questo verso delle esatte osservazioni, sebbene non sia, credo, ben data la denominazione di novenario, nè quella di dattili e trochei. Anche lo Zambaldi (*Il ritmo dei versi ital.*, Torino '74) colla sua teoria delle lunghe e delle brevi, dà uno schema non punto esatto.

(3) Per ragione tipografica non posso segnare con accento differente le sillabe, secondo che sono affette dall'*ictus* forte o dal debole; ma ritengo stabilito che il primo dei quattro è leggiero e gli altri tre sono forti.



o secondo lo schema prima mostrato, (cioè: ' ' '')

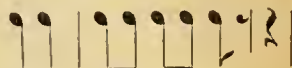


* Questi, dico, sono i tipi più regolari, che possono essere variati in moltissime maniere, e la nostra cantilena offre ben dieci o almeno nove forme, poichè non c'è un solo verso che sia perfettamente simile ad un altro. Ecco i rispettivi schemi:

Turlú, turlú, turlú,



Quésto nón sapívi tú:



Giuóco, la mía speránza è vána,



Tú c[i]' andrá' for dé sscána



E pér altró cammíno (1)



Tú ci bätterá' la lána



(1) Il ritmo ha la forza di far pronunciare *altró* invece di *altro*. Di simili anastrofi prodotte dal ritmo non mancano esempi nella poesia popolare, ed anche nella letteraria dei primi secoli.

Lómbardía et in Tósscána

Sicómo Cativo Gúguelmíno

Vá pércacciándo

(Et) ábundancia prócacciándo

Questi versi si pronunziano così collegati l'uno all'altro che la *et* dell'ultimo viene a fondersi colla terminazione vocalica di quello antecedente, e ciò non per trovare un mezzo onde spiegare le tre sillabe in prima sede, chè anzi all'8.^o ne abbiám trovato quattro; ma perelè in fatto avviene così. E a questo proposito occorre avvertire che la pausa di $\frac{1}{4}$ che sta in fine a ogni schema, nella recitazione veniva sempre riempita dalle note fuori battuta del verso seguente, per modo che la cantilena non era affatto spezzata da alcuna pausa, tranne che nei primi due tronchi.

Riguardo poi alla lunghezza e brevità delle sillabe, ognun vede che toltene solamente tre, tutte le altre sono di pari valore, ossia della medesima durata.

La forma metrica è la ballata nettamente distinta nelle sue parti e nell'andamento ritmico, e quasi interamente nella disposizione delle rime. I primi due versi sono la *ripresa* che dovea essere cantata in coropa tutta la brigata; i tre seguenti formano la *prima*

mutazione, con sistema di rime *b b c*; quindi altri tre con le medesime rime formano la *seconda mutazione*, entrambe le quali doveano esser cantate da uno dei ballerini con uno stesso motivo musicale differente da quello della ripresa. I due ultimi versi finalmente costituiscono la *volta*, che, cantata con ugual suono della prima parte, conduceva alla ripetizione di questa.

Nella combinazione delle rime manca uno dei requisiti più appariscenti e più generalmente osservati dai compositori di ballate, cioè la rima tra l'ultimo verso della ripresa e quello della volta. Stando ai trattatisti questa consonanza sarebbe necessaria; ma guardando la questione con criteri razionali noi possiamo accorgerci che tal conformità di rime non dovea essere un bisogno ritmico od anche eufonico intrinseco alla ballata, e quindi organicamente connaturato con essa, ma piuttosto un artificio dei poeti. Non parlo della *concatenazione* a cui lo stesso Ant. da Tempo si mostra palesemente contrario (1), ma mi limito a far qualche osservazione su questo requisito che sembra proprio indispensabile.

(1) *Delle rime volgari, trattato di Ant. da Tempo giudice padovano ecc. ecc.* ed. G. Grtox. Bologna, Romagnoli, 1869, p. 119, r. 10. * Notandum, quod sunt quidam, qui faciunt consonare in rithimis ultimum versum pedis ultimi cum primo versu voltarum,..... Sed tamen mihi magis placet, licet iam ego compilavi plures per illum modum, quod omnes ballatae habeant similem consonantiam in repilogatione et volta simul, et similem in mutatione sive pedibus mediis simul. Et est ratio, quia unus rithimus inveniretur habere plures consonantias quam alius, secundum modum alium; sed secundum modum qui mihi placet, nunquam invenietur disparitas rithimorum. „

Il più antico che ci descriva la ballata come forma artistica è il riferito giudice padovano; egli però scrisse nel 1332 quando questo componimento di origine affatto popolare (1), era già divenuto letterario, e sottostava alle leggi dell'arte (2). È fuor di dubbio che esso pria di giungere a tale altezza, dovette avere periodi ben più inculti e rozzi nella loro spontaneità; in questi stadi evolutivi, il nostro tipo è certo il più vicino alla forma letteraria, anzi è di già letterario, ma conserva della primitiva sua libertà una traccia notevole, che non basta a svisarlo, ma lo rende invece importante anche per questo riguardo. E mi sia lecito dire che a me sembra più giusto e più adattato alla divisione strofica e musicale della ballata che nella volta sia la stessa combinazione di rime che la ripresa, come appunto è in questa, anzichè un ibrido ed eterogeneo accozzamento dell'ultima rima della seconda mutazione, con l'ultima della ripresa. Nell'una forma le varie parti della ballata sono nettamente distinte l'una dall'altra, e nessun verso è senza rima; nell'altra v'è necessariamente una mescolanza, un esquilibrio, e talora un verso senza rima. Proprio questa ragione in-

(1) V. il bellissimo studio sulla ballata, che fa il Carducci nella citata memoria, pp. 49-63.—V. anche CASINI, *Forme metriche*, Firenze 1884, p. 23, e 28 e segg.; e GASPARY, *Storia della lett. ital. trad. da Zingarelli*, p. 81.

(2) Si sa che la ballata fu introdotta nella poesia letteraria verso la metà del secolo XIII (CASINI *loc. cit.*): questa, che, come dirò appresso, dovette essere composta nei primi anni del secolo, potrebbe avere anche per ciò non poca importanza.

duceva il Da Tempo, come s'è visto, ad un giudizio contrario alla concatenazione; se non che egli s'ateneva all'assoluta conformità della volta con la ripresa, il che in moltissimi casi avrebbe prodotto una monotonia di rime, e una difficoltà considerevole ove le strofe fossero state molte (1).

Dando poi un'occhiata alle più antiche ballate letterarie e popolari che ci rimangono, noi vediamo che non sono del tutto mancanti gli esempî di tal dissonanza. Ad esempio nelle *Cantilene e Ballate* raccolte dal Carducci (2), troviamo la XCVIII e la CIII, le quali hanno il seguente schema di rime: $a b a b; c d, c d, d e e a$. In queste non solo tra la volta e la ripresa manca la rima dell'ultimo verso, ma neanche è osservato il medesimo ordine nella disposizione delle rime. Inoltre la CCLXIX ha questo schema: $a b b; c d, c d, c a a$, e le CCLXXIV, CCLXXV, CCLXXXIV e CCXCVII quest'altro: $a b b; c d, c d, d a a$, che del resto per riguardo al fenomeno da noi studiato è identico al precedente. Più irregolare è la CCXCIII: $a b b; c d, c d, a a$. In tutte queste, e forse in altre, il poeta tratto da una inopportuna ed esagerata simpatia per la concatenazione, l'ha voluto trapiantare in un terreno non men disadatto. E finalmente si trovano le CCLXXXII e CCXCV con lo schema: $a b b; c d, c d, d e e$, e la CCXCVIII con $a a; c d, c d, d d$, le quali non osservano neanche questa *pseudo-concatenazione*. Al tipo

(1) GASPARY, Op. cit. p. 133.

(2) Pisa, Nistri, 1871.

precedente piuttosto che a quest'ultimo credo si debba riferire la XLI, *Date beccare all' ugellino*, che secondo l'ipotesi del Carducci (1), verrebbe a far parte da se, non avendo nè concatenazione, nè pseudo-concatenazione, nè consonanza finale della volta e della ripresa, ma bensì la rima baciata nei primi due versi, proprio come nel nostro esempio (2).

È per ultimo da notare che la XXXIII, *L'acqua corre alla borrana* è dal Carducci chiamata ballata (3) e con ragione; anzi fu rinvenuta dal D'Ancona col titolo di *canzona..... la quale si canta ballando*. Ebbene, ognun vede che questa è di gran lunga più irregolare, e che con difficoltà si possono in essa distinguere le varie parti, ma certamente nessuno direbbe che non è una ballata (4); ho dunque torto ad affermare che la nostra

(1) Il Carducci nota che " forse doveva leggersi *all'ugellino mio* ", l'ipotesi è ragionevolissima, ma io, sebbene in questa occasione mi farebbe comodo accettarla, pure col mio debole criterio opino che potrebbe anche finire il verso con la parola *ugellino*, perchè tutte le strofe finiscono con una parola in *ino*; e ballate con tal sistema di rime, ve n'ha parecchie.

(2) Non tengo conto qui degli esempi di tal libertà che si trovano in ballate del 400 e del 500, come per esempio in quelle del Giustiniani, che, secondo notò il Casini, (*Rivista critica ecc.* I, 83) hanno qualche volta siffatta dissonanza. In quest'ultime essa è prodotta da sazietà, e da un desio di variare; mentre nei primi secoli proviene da incertezza.

(3) *Cantil. e ball.* p. 342, r. 11.

(4) Parmi evidente esser questa una ballata del tipo che fu preferito dalle laudi e dalle sacre rappresentazioni. (V. CA-

è una canzone a ballo? Ho insistito forse un po' troppo sull'argomento, perchè mi pare importante per la storia di questa forma metrica.

A volerla ridurre in una sottoclasse, appartiene a quelle che il Da Tempo chiama *communes merae* (1),

SINI, *Forme metr.* p. 32; e GASPARY, Op. e loc. cit.). (Vedi la nota in fine all'opuscolo).

La volta è costituita dal distico
E tu N. compagno mio
Vanne allato al tuo desio.

Qui finisce il senso, qui la ragion metrica ci dimostra essere stata la chiusa della ballata quando la fu composta. Quel verso ultimo che dal Carducci è chiamato *indocile a mostrarci il vestigio d'una sillaba mancante per ridurlo alla misura generale*, ha tutta l'aria di un'aggiunta posteriore, e probabilmente dovette essere introdotto dal musicista (se pur non fu uno del popolo) che intonò la ballata. Si vede chiaro che quella coda fu voluta dalla musica, e appunto l'essere irreducibile, come osserva il Carducci, conferma questa mia opinione.

Un solo mezzo vi ha di ridurlo alla misura comune, e questo potea essere apprestato solo dalla musica, protraendo a due tempi la prima sillaba *e*. Pure io non credo che ciò sia avvenuto, perchè l'anonimo cinquecentista che descrive questo ballo in modo soddisfacente. (V. p. 36, nota 1) dice che gli ultimi tre versi erano cantati nel medesimo tono che le coppie antecedenti; quindi a quest'ultimo verso non potea toccare se non uno strascico, una specie di corona di quell'unico motivo che era comune ai quattro distici i quali costituivano le quattro parti della ballata. Tutto ciò, s'intende, nel 1500; quale sia stata la forma e l'intonazione di essa nel 300, non è facile a indovinare.

(1) Op. cit. p. 125.

e *Gidino communi minori* (1), e il *Trissino picciole* (2), e il *Casini minori* (3). Meglio pertanto dire che va tra quelle che hanno la ripresa di due versi non endecasillabi.

Mi corre l'obbligo di adempire una promessa fatta testè, dire cioè la ragione di quelle *ss*. Ebbene il lettore si sarà accorto che nel quarto verso la *quinta* e e la *sesta* sillaba hanno l'accento ritmico, e così anche nel settimo verso la *sesta* e la *settima*. Ora siccome dal pronunciare la prima di esse alla seconda deve passare quel tempo che il ritmo impone, tempo che basterebbe a pronunciare regolarmente una sillaba, non essendovi questa, è necessario che si trascini quella *s* in fino a tanto che verrà la volta di pronunciare la *o* od *a* nel quarto verso, e la *a* nel settimo. Ciò avveniva nel pronunciare le parole con una certa cantilena, così come dovettero essere intese dal notaio che fedelmente le traserisse. Vi può essere una prova più certa ed evidente, un documento più importante per il ritmo di quella doppia *s*?

Ma io non ho dato ancora una giustificazione completa dell'aver diviso i versi in questo modo piuttosto

(1) GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, *Trattato dei ritmi volgari* ecc. posto in luce per M.^r G. B. C. Giuliani; Bologna, Romagn. 1870; p. 92.

(2) *Tutte le opere di G. GIORGIO TRISSINO* ecc. Tomo II, Verona. Vallarsi, 1729, p. 50.

(3) *Sulle forme metriche italiane, notizia di T. CASINI*, Firenze, Sansoni, 1884; p. 26.

che in un altro; il lettore s'è accorto che quella divisione è la vera per mezzo delle rime; ma io confesso che non mi fu assolutamente indicata da esse: io non feci che leggere ritmicamente quella prosa, e trovai i versi che ho già riferito, e il vedermi comparire in fine ad ogni verso la rima, fu per me la più bella sorpresa, la più sicura riprova della esatta distinzione metrica.

IV.

Esaminati questi versi nella parte estrinseca, procuriamo di investigarne per quanto è possibile il senso, e determinare la natura del componimento.

Non mi dissimulo la difficoltà anzi la impossibilità di venire a capo d'una spiegazione, che non lasci alcun dubbio intorno alla sua esattezza. Se il riscontro delle varianti è il miglior mezzo per accertare il testo delle opere dei grandi poeti, le quali per la loro forma letteraria possono aver subito guasti solo dagli amanuensi, con più forte ragione è desso necessario alla costituzione di un testo, che, essendo tramandato solo dalle labbra del popolo, subisce bene spesso trasformazioni tali, che lo rendono del tutto svisato e talora irricognoscibile. Ma della nostra canzonetta cotali varianti mancano affatto, mentre tanto più bisognerebbero in quanto quest'unica lezione che possediamo è sì logora che porta impressi i segni manifesti di un lungo uso anteriore al momento in cui essa colpì l'orecchio del buon notaio che volle scriverla così come l'aveva inteso. Io credo che la si possa a buon dritto

ritenere composta non più tardi dei primi anni del sec. XIII; e a ciò mi conforta anche il non vederla più riprodotta, per quanto io sappia, nei codici o nei manoscritti dei secoli posteriori. Se invero non poche canzonette dei secoli XVI e XVII durano fino ad oggi nelle labbra del popolo; se quella cantata così bene dalla Belcore (1) era ancora in uso fino alla seconda metà del secolo XVI, è, credo, fuor di dubbio che anche la nostra dovette avere una vita di almeno due secoli; eppure nessun pietoso scrivano ce n'ha tramandato memoria. Per fermo era essa disprezzata dagli scrittori dei canzonieri, che volevano raccogliere quanto di più bello venisse alla loro conoscenza.

Ciò non ostante io mi contento di apprestare quelle spiegazioni che so e posso.

Fin dal primo verso ci incontriamo in una parola che a prima giunta appare una di quelle voci che tanto spesso si trovano nelle cantilene fanciullesche e massimamente nei giuochi, le quali son prive di senso, e non servono se non a dar la rima al verso seguente. Tale è generalmente in Sicilia: *olè olè olè* (2), ove scorgesi anche la tripla ripetizione, come nel nostro. Ma riscotrando i dizionari bolognese, bresciano, veneziano, milanese ed anche italiano (3), osserviamo che la parola

(1) BOCCAC. *Decam.*, VIII, 2. (V. appresso p. 36, nota 1).

(2) *Bibliot. delle tradiz. pop. sic. per cura di G. PITRÈ*; Vol. II, p. 19. Altrove *olì, olì, olì..* Op. cit. p. 24.

(3) Tommaseo, Fanfani ecc,

turlulù o *turlurù* o *tullurù* ha significato di *babbeo, stolido, ignorante*. La troviamo in un centone pubblicato dal Ferrari, ricavato da una stampa della seconda metà del secolo XVI (1), e in una frottola pure del sec. XVI (2). Vedesi adoperata anche in una canzonetta scritta in un codice del secolo XVII (3), ma in forma un po'

(1) *Documenti per servire all'istoria della poesia semi-popolare cittadina in Ital. nei secoli XVI e XVII. Un Centone. (Propugnatore XIII, P. I, pp. 432-63).*

v. 78 El primo di de mazo turlurù
Gramo al pie' dé la scala quel mischino
La viola pianzeva el tamburino.

Dove la parola *Turlurù* non credo che accenni alla canzonetta *Turlurù la cavra è mozza*, comè pensa il Rossi (Le lett. di Mess. Andr. Calmo ecc. Torino 1888, p. 444); ma pare piuttosto che si riferisca a *quel mischino che gramo piangeva al pie' della scala*; chi sa non sia stato il principio di qualche altra canzonetta?

(2) Turlurù la cavra è moza ecc.
che si trova in una delle stampe musicali di Ott. Petrucci e in un *Pronostico alla Villota* ecc. stampa veneta del 1558. V. più particolareggiate notizie bibliografiche nella citata dotta opera del Rossi.

(3) Riccardiano 2849.

Fra Jacopino e turulù
Fra Jacopino e turulù
Da Roma si partia
lo pellegrin Romè
ecc.

Bordon in spalla e turulù
Bordon in spalla e turulù
Adosso una schiavina
lo pellegrin Romè
ecc.

È stata pubblicata nel Giorn. di Filol. rom. N. 7, p. 84; FERRARI, *Canzoni riportate nell'incatenatura del Bianchino*.

variata: *turulù*. Ora il nostro *turlù*, senza alcuna esitazione è da ritenersi una sincope delle forme sudette e più evidentemente di quest'ultima. In tutti e quattro questi luoghi il vocabolo conserva il suo vero significato.

Meno intelligibile è la parola che troviamo al quarto verso: *fôr descona*. Che sarà mai quest'*escona* o anche *scona*? Per quanto io abbia ricercato nei dizionari bolognese, piacentino, parmigiano, mantovano, veneziano, vicentino e milanese, non ho potuto trovare alcuna spiegazione. La ipotesi che par più probabile, è che sia questo un nome di luogo; ma quale? Certo la parola è di grande importanza e deve indicare una qualche cosa integrale a questo, che, come tosto vedremo, è un giuoco; ed il significato di essa rischiarebbe il senso di tutta la canzonetta.

La rima ci suggerisce una possibile restituzione in *ana*; e comechè il manoscritto presenti un *o* chiarissimo (1), pure, sia che si voglia ammettere un errore introdottosi nella recitazione di quei versi per ignoranza e per corruzione; sia che si voglia ritenere un semplice sbaglio di scrittura, il sostituire ad *o* una *a* confortata dalla rima, non sarebbe troppo ardito. Allora avremmo la parola *scana* che neanche si trova nei dizionari (non tenendo conto del dantesco vocabolo che par troppo letterario). Ma nel dialetto mantovano e parmigiano troviamo *scan* o *scann*, sgabello, panchetto, che del resto corrisponde all'italiano *scanno*,

(1) Devo alla cortesia del Comm. Malagola un facsimile di questi versi, e colgo l'occasione per ringraziarcelo sentitamente.

seggio; e in tutti i dialetti, che sopra ho riferito è *serana*, italiano *scranna*. Che non sia avvenuto un assottigliamento e un dileguo dell' *r* in quest' ultima parola, forse sull'analogia della prima?

Noto poi le seguenti frasi: *Chi va a Sant'Ana Perd al lugh e la serana*, proverbio bolognese che insegna a non abbandonare il posto che si tiene, per non perderlo (1), in Parma si dice *andar focura d' post* (2); orbene, le due espressioni si convertono evidentemente in una che è la nostra. Il veder poi in entrambi i dialetti e forse in altri ancora adoperato il vocabolo in un giochetto fanciullesco, dimostra che la parola deve essere più popolare di quel che non sembri a prima giunta. Infatti troviamo: *zugare al seranen d'or* (3) e *portar a seranel* (4), portare a predellino.

Dopo queste osservazioni concludo che probabilmente il quarto verso deve spiegarsi: *tu andrai fuor di posto*, il che è confermato, come vedremo, dalla analogia di componimenti di simil genere. Non do come certa questa interpretazione; ma credo che fin a quando una più esatta non si trovi, potrà essa accettarsi come molto probabile.

Riguardo poi al senso generale, mi sembra esser

(1) CORONEDI BERTI, *Vocabolario bolognese*, Bologna, 1874 alla voce *serana*.

(2) MALASPINA *Vocabolario parmigiano*, Parma 1856, alla voce *andar*.

(3) MALASPINA *Op. cit.*

(4) CORONEDI BERTI *Op. cit.*

V. V.
79

chiaro che qui simboleggiassi un sorteggio reale o fittizio fatto per determinare il giovine che avrebbe dovuto aver la fortuna di lasciar la città per andar in cerca di miglior ventura, recandosi in altre provincie, e mettendosi nell' arte della lana o del battilano, come avea fatto Guglielmino, il quale in città era scapestrato, tanto da essere soprannominato Cattivo, ma uscitone, coll' andare altrove (*va percacciando*), s'era fatto ricco (*abundancia procacciando*) (1).

Ora, e dalla prima parola del terzo verso — che è anche la prima del testo, non essendo i primi due che un'introduzione e un ritornello — e dal senso generale di tutti i dieci versi, e dalla loro forma sono indotto a

(1) Il FAURIEL, nell' *Histoire de la poésie provençale* (Paris, 1846; I, 180) descrive da maestro questi canti popolari del Medio Evo, ed io non so trattenermi dal riportare questo brano che fa tanto al caso nostro: " Un grand nombre de ces chants étaient, des chants de danse; et les danses étaient, pour la plupart, des danses mimiques où les danseurs figureraient par leurs mouvements, leurs poses et leurs gestes, une action ou une situation décrite dans les paroles chantées „. Cfr. vol. II, 88-89 ove esprime più ampiamente le medesime cose. E a completare le idee valga anche questo brano del PIRÈ, il quale nello studio che premette al suo volume di *Giuochi fanciulleschi*, dopo avere osservato con acume antropologico il bisogno dell'imitazione nei bambini, e averlo comprovato con validi documenti, conclude: " Non è dunque a meravigliare che molti giuochi tradizionali siano avanzi di riti, cerimonie ed usanze antichissime perdute e scomparse dalla memoria dei volghi „.

credere che questo sia un giuoco, piuttosto che una semplice cantilena. Infatti fin dal principio con quel verbo (*giuoco*) colui che parla ci dice chiaramente ciò che egli fa; poi aggiunge che la sua *speranza è vana*; la speranza in un giuoco è più che in qualunque altra cosa a proposito, anzi indispensabile. Quindi rivolge la parola a un compagno: in moltissimi giuochi abbiamo sia questo parlare a qualcuno dei compagni, sia anche la risposta, ovvero una specie di dialogo. Confronta nel citato *L'acqua corre alla borra* i versi *Datemi questa figlia*, e poscia *E tu N. compagno mio, Vanne allato al tuo desio*.

La somiglianza poi che hanno questi dieci versi con le cantilene che adoperano tuttodi i fanciulli pria di cominciare il giuoco per contarsi, o per determinare il direttore o *mastro*, è grandissima (1). E l'*andar fuori di posto*, che qui troviamo al quarto verso, è nota caratteristica di tali cantilene, perchè esprime l'atto di uscire dal circolo, che si fa da uno, o successivamente da ciascuno dei giocatori (2). Anche nel *L'acqua corr*

(1) Basta dare a tal uopo un'occhiata alla raccolta del PITRÈ, *Giuochi fanciulleschi siciliani*, (Palermo, nella *Biblioteca delle Tradizioni popolari siciliane*, vol. XIII), ove da pagina 26 a pagina 42 se ne trovano in buon numero e d'ogni parte d'Italia.

(2) Nel citato luogo ho notato le seguenti espressioni:

Nel I, il verso *Nesci fora e vattinni tu*; nel II, nella variante tirolese: *Ouesta 'n dentro e questa 'n fora*; nel III, il medesimo del I; nel IV, *Tiritappiti nesci fora!* nel V, VI,

alla borrana il *Datemi questa figlia* (1) corrisponde al nostro *tu andrai fuor di posto*.

Da ultimo leggendo la descrizione di questo giuoco e ballo (*L'acqua corre ecc.*), e di altri simili che esistono tuttora, sembra che agli stessi o ad altri affatto consimili si possa benissimo adattare la nostra cantilena. Disgraziatamente il notaio non ha messo accanto a quelle parole la descrizione; disgraziatamente nessun altro forse ce l'ha per caso tramandata, e fors'anco nemmeno il popolo ne conserva alcun avanzo o tradizione; ma per questo ci è vietato d'immaginare una di quelle brigate di gente allegra e buontempona del secolo XIII a cantare in coro quel ritornello e individualmente gli altri versi, accompagnandoli al ballo guidato dalla sorte? Se si può, anzi si deve ritenere come avanzo di un'antica canzone a ballo il giuoco della *Madonna Pollaiuola* (2), se molto simile a questo era l'altro su menzionato *L'acqua corre alla borrana*, chi ci vieta di credere che il nostro, tanto simile a quest'ultimo, abbia come questo avuto vita e uso, e come esso non

e VII, non è espresso, ma sottinteso, come avverte il Pitrè a pag. 42: nell'VIII, nella lezione toscana è: *Salti fuori bella Maria*; nel IX, in Ragusa, *Trasi, nesci e vattinni tu*; in Palermo, *Nesci tu avanti*; in Polizzi, *Nesci fora comu un minchinni*; nel XII, *Nesci fora e vola cca*, e così di seguito.

(1) Vedi la descrizione che fa quel cinquecentista che la vide ballare nel 1552. Pubblicata dal Mussafia nel *Propugnatore*, I, pag. 231.

(2) Vedi il bell'articolo di FR. NOVATI intorno a questo giuoco (*Archivio per lo studio delle trad. pop.* Vol IV, 1885, p. 3).

sia sopravvissuto riconoscibile sino ai giorni nostri, o almeno non si sa che duri tuttora nel popolo?

Non mi resta che fare un cenno del carattere più o meno popolare di questo giuoco, intorno al quale argomento non credo molto difficile poter giudicare. Se noi guardiamo alla forma esteriore, troviamo primo una grafia più incerta, più scorretta, più dialettale che nelle altre poesie scritte nei medesimi memoriali; in secondo luogo, il che non è piccola cosa, quei due primi versi, che hanno la forma più puramente e schiettamente popolare, come proverebbero immunerevoli raffronti che si potrebbero fare colla poesia demotica vivente di tutti i dialetti italiani; e da ultimo troviamo, quello che più d'ogni altra cosa importa, il ritmo assolutamente popolare (1) e la forma metrica della canzone a ballo (2) con un intreccio di rime abbastanza semplice. Io non so indurmi a credere che nel tempo stesso in cui poetavano Dante e il Cavalcanti, nel tempo in cui la metrica artistica era già in gran parte formata, potesse un uomo dotto o semileggero farmi una cantilena di questo genere, la cui verseggiatura non

(1) Si sa che il verso ottonario è biasimato da tutti gli scrittori di ritmica dei primi secoli, e che è unanimemente giudicato indegno della poesia letteraria; dall'altro canto aprendo la pregevole *Biblioteca di letteratura popolare* pubblicata da S. Ferrari (Firenze 1882), si vede che la maggior parte delle poesie che vi si trovano sono appunto in ottonari.

(2) V. oltre ai luoghi citati del Carducci e del Casini, anche D'ANCONA op. cit. pag. 35 e seg., e FAURIEL, op. cit. II, 88-89.

risente neanche alla lontana il soffio dell' arte. È impossibile che una mente conscia delle leggi metriche e della tecnica del verso, possa pensare e scrivere questa sorta di ottonari. Anzi, dico di più, siffatti metri possono essere solamente composti da persona che non solo sia ignorante di quelle regole, ma che sin anco non abbia all' orecchio l' armonia di ritmi artistici, perchè tutti conosciamo degli uomini anche ignoranti, che senza saper di metrica, fanno versi per esempio endecasillabi, solo sull' armonia di altri che ne hanno ascoltato (1).

Se poi guardiamo al contenuto, troviamo in questo la più grande conferma di quanto ho detto. E in verità le allusioni e le immagini, che vi si contengono, sono affatto del basso popolo: quel battere la lana, quel ricordare il Cattivo Guglielmino come un bell' esempio, perchè si era arricchito, ci dimostrano chiaramente che questa cantilena dovea esser fatta per contentare e divertire non una classe di persone elevata, non la gente per bene, ma il popolo minuto; salvo ad essere accolta poi anche nella buona società.

Il solo argomento che potrebbe sorgere in contrario a queste conclusioni, è la bellissima sinonimia di quei

(1) Fa meraviglia come, essendo tanto negletto il parisillabismo, è dall' altro canto bene osservata la disposizione delle rime. Credo notevole rilevare questo fatto, perchè potrebbe per lo meno essere un contributo a provare che i poeti su tal riguardo quasi per nulla modificarono questa forma metrica nell' ammetterla ai sacri recinti del Parnasso.

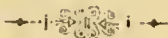
verbi *percacciare* o *procacciare*, così bene adoperati, così propriamente ed etimologicamente usati; pure chi può affermare che allora questa differenza di significato non fosse senlita anche dal popolo? Uno studio completo sulla lingua di quel secolo non è ancora fatto, e sarebbe da farsi; e questo passo è un documento filologico di grandissima importanza e degno veramente dell' attenzione degli studiosi.

V.

Ora io credo di aver fatto un pochino di luce attorno a questi quattro rigli che il Carducci proponeva all'altrui osservazione; pure resterebbe ancora qualche cosa da investigarsi; ricercare per esempio nei cronisti e novellieri del tempo qualche accenno a questo giuoco, qualche descrizione di esso; vedere se nessuna tradizione fino ad oggi se ne sia tramandata nel popolo di Bologna o di altrove, e osservare quali modificazioni, quali cambiamenti lo spirito popolare dopo sei secoli abbia portato a quelle parole, a quei concetti. Trovare storicamente vera la consuetudine di emigrare in Toscana per mettersi nell'arte della lana, o apprendere da qualche novelliere la storiella di Guglielmino, non sarebbe per noi curiosi una bella scoperta?

Spero intanto di non avere speso del tutto inutilmente il mio tempo, ripulendo dalla ruggine, che il tempo aveavi accumulato sopra, questa ballata, la quale sebbene non sia una poesia di genere politico, nè amoro-
roso, nè morale, pure è incontrastabilmente di una

certa importanza storica e civile, e che per quanto sia di natura popolare, non è con certezza il parto di una mente infantile, come tante altre tiriterie tuttodi ripetute dai bambini col solo gusto di proferire una sfilata di rime bacciate. Anzi mi sia permesso dire che riguardo al contenuto potrebbe sembrare più importante della *Madonna Pollaiuola* e del *L'acqua corre alla boriana*, oltre che essendo l'una ricordata per la prima volta in un manoscritto del secolo XVI come esistente nell'anno 1552, e l'altra menzionata dal Boccaccio nel Decamerone, la nostra, che è nel memoriale del 1290, e che pare sia stata composta molto tempo prima, viene ad essere storicamente il più antico giuoco a ballo italiano che si conosca.



NOTA (V. p. 26, nota 4).

Riguardo al testo di questa canzonetta, credo più genuine le due lezioni date dal Carducci nella raccolta di *Canzoni e ballate*, e particolarmente quella rinvenuta dal D'Ancona.

La forma dataci dal codice riccardiano 2352 e pubblicata nelle *Canzonette antiche* (Firenze, 1884), ha del superfluo e per il senso e per la metrica; è certo un rifacimento del secolo XVI, se il manoscritto è di quest'epoca.

Non si può poi neanche chiamare un rifacimento la canzonetta che è data dal Ferrari nel *Giornale di fil. rom.* N. 7, p. 65. Ivi non è di simile che la ripresa, ma nulla nei cinque versi seguenti ricorda il senso delle tre lezioni su riferite: anzi mi pare che vi sia qualche cosa di contrario, cioè la manifesta ripulsa fatta dalla donna all'uomo. Io sarei piuttosto d'avviso che questo sia un ballonchio creato dalle donne in contrapposizione a quell'altro, e quasi per prendere la rivincita sul sesso maschile, poichè in quello più antico la scelta era solo fatta dagli uomini, mentre in questo potrebbe per avventura esser fatta dalla donna su quanti uomini a lei si presentassero per ballare.

Ma queste non sono che congetture; credo intanto potersi affermare che la lezione più attendibile sia quella della raccolta manoscritta Biscioni e Moucke della Biblioteca di Lucca, edita, come ho detto, dal Carducci e riportata anche nelle *Canzonette antiche*.

33187

